

Hrdličková, Jana

## Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz

*Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. 2006, vol. 20, iss. 1, pp. [183]-203

ISBN 80-210-4080-7

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/106074>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JANA HRDLÍČKOVÁ

## DER MORALISCHE APPELL IN DEN HÖRSPIELEN VON MARIE LUISE KASCHNITZ<sup>1</sup>

Der vorliegende Artikel möchte auf die Wichtigkeit der Gattung Hörspiel in dem Oeuvre von Marie Luise Kaschnitz aufmerksam machen, da diesem Teil des kaschnitzschen Werkes bisher nur wenig Beachtung geschenkt wurde. Dabei hat schon die Autorin selbst auf diesen wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens mehrere Male ausdrücklich hingewiesen. So bereits bei der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1955),<sup>2</sup> wo sie ausdrücklich betonte, ihrerseits die Hörspiele „durchaus nicht als uneheliche Kinder“ anzusehen,<sup>3</sup> oder im „Autobiographischen Nachwort“ zu der Reclam-Ausgabe ihrer Hörspiele „Caterina Cornaro“ und „Die Reise des Herrn Admet“ (1966); hier wird der Arbeit an den Hörspielen die Zeitspanne seit 1950 eingeräumt und eingestanden, dass „die Form [Kaschnitz] faszinierte.“ (GW III, 733)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Der Beitrag ist ein Teil meiner Dissertation „>Es sieht schlimm aus in der Welt.< Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz“, worin acht ihrer Hörspiele unter diesem Aspekt eingehend interpretiert werden. Im Text wird nach der folgenden Kaschnitz-Ausgabe zitiert: Marie Luise Kaschnitz: Gesammelte Werke in sieben Bänden, hg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Insel Verlag Frankfurt am Main 1981–1989. Die römischen Ziffern verweisen auf die Bände und die arabischen auf die Seitenzahl.

<sup>2</sup> Damals gab es von ihr erst folgende acht Hörspiele: „Totentanz“ (1946), „Jasons letzte Nacht“ (1952), „Die fremde Stimme“ (1952), „Das Spiel vom Kreuz“ (1953), „Was sind denn 7 Jahre“ (1953), „Caterina Cornaro“ (1954), „Die Kinder der Elisa Rocca“ (1955) und „Der Hochzeitsgast“ (1955).

<sup>3</sup> GW VII, 683. Wobei quasi programmatisch betont wurde, dass u. a. in ihnen die Dichterin versucht habe, „den Blick des Lesers auf das mir Bedeutsame zu lenken, auf die wunderbaren Möglichkeiten und die tödlichen Gefahren des Menschen und auf die bestürzende Fülle der Welt.“ Dass hier nicht mit dem Hörer gerechnet wird, kann zweierlei bedeuten: der Autorin waren ihre Hörspiele als Lesehörspiele, als literarische Texte geläufiger und näher als in der jeweiligen radiophonen Realisierung, zu deren Erfolgen sie wenig beitragen konnte; oder ihre Hörspiele spielten für sie doch nicht eine so große Rolle wie z. B. ihre Gedichte oder später ihre Aufzeichnungen.

<sup>4</sup> Auch in der Antrittsrede in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (1962) macht Kaschnitz auf ihre Hörspiele aufmerksam, indem sie u. a. bekennt, eine wie große „Verlockung“ für sie Dialoge seien. Und sie fügt, nochmals das Adjektiv „groß“ ver-

Dabei war Kaschnitz bestimmt keine geborene Hörspielautorin wie beispielsweise Eich, der sich schon vor dem Zweiten Weltkrieg dem Verfassen von Hörspielen widmete. Im Werkstattgespräch mit Horst Bienek (1961) gab sie sogar zu, dass nicht primär die Sehnsucht, das Medium des Rundfunks auszuprobieren, bei ihren ersten Arbeiten für die Radioanstalten eine Rolle spielte, sondern die Absicht, sich auf diese Weise „auf die Bühne hinauf[zu]klimpern“. (GW VII, 754) Aus den „Fingerübungen für ein Theaterstück“ (ebd.), die nach ihren eigenen Worten ihrer Freude, Dialoge zu schreiben, produktiv entgegenkamen, entwickelte Kaschnitz bald eine Hörspiel-Poetik, die ihrem künstlerischen, auf dem Lyrischen und auf der Kurzprosa beruhenden Naturell letztlich sogar viel näher war als die rationalistischen Forderungen der Bühne.<sup>5</sup> „Es ist auch sehr reizvoll, daß das Hörspiel nur auf das Wort gestellt ist und daß man historische und biblische Gestalten reden lassen kann, ohne damit bestraft zu werden, daß man sie eines Tages in Brustpanzern und wallenden Gewändern auf der Bühne erblicken muß“ (ebd.), formulierte Kaschnitz gegenüber Bienek, schon die Themen ihrer damaligen Stücke umreißend.<sup>6</sup> Auch als „eine Möglichkeit, lyrische und epische Elemente mit dem gesprochenen und getauschten Wort zu verbinden“ (GW VII, 739), erschien ihr das Hörspielschreiben von Interesse, unterstützt zudem von der Leichtigkeit, „die Zwiegespräche, Dreiergespräche, Tutti, zuerst selbst [zu] hören mit dem inneren Ohr [...], sich auf die fremden Stimmen [zu] konzentrieren.“ (GW III, 70) So dass Kaschnitz schließlich Bienek gegenüber betonen konnte: „Dialoge zu schreiben ist [...] das reine Vergnügen und etwas, wozu ich mich, wenn der Inhalt eines Hörspiels und die Szenenfolge feststehen, nie zwingen muß.“ (GW VII, 753)

Von dem Wunsch, auf der Bühne wirksam zu werden, zeugt der 1944 als Theaterstück geschriebene „Totentanz“, der jedoch zugleich den Beginn der Hörspielarbeit der Autorin markiert. Zu seiner Uraufführung als Hörspiel, die nur einige Monate nach der Inszenierung als Theaterstück stattfand, schrieb kein geringerer als Karl Sczuka die Musik, und bei seiner dritten radiophonen Realisierung (nach der ersten im Südwestfunk 1946 und der vom Nordwestdeutschen Rundfunk 1947) im Süddeutschen Rundfunk 1950 war der Bearbeiter der namhafte Gerhard Prager. Das darauf folgende Stück „Jasons letzte Nacht“ (1952/1965) wurde

---

wendend, hinzu: „Daß das Rundfunkspiel [...] ganz auf das Wort gestellt ist, hat einen großen Reiz für den Schreibenden, ebenso reizvoll ist die Erlaubnis, mit Zeit und Ort willkürlich umzuspringen.“ (GW VII, 739 f.) Es folgen, ähnlich wie im Gespräch mit Bienek 1961, die Themen, die Kaschnitz in ihren Hörspielen zu bearbeiten suchte.

- 5 Denen sich Kaschnitz nicht gewachsen fühlte: „Es fehlt mir der Sinn für den Aufbau und die Verschränkung, für das Gerüst, ohne das auch das Antitheater nicht auskommen kann. Vielleicht fehlt mir auch der lange und kräftige Atem, den ein Theaterstück verlangt. Mir geht, wie wir als Kinder sagten, immer zu früh die Puste aus.“ (In: „Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein. Interview mit sich selbst“, 1965; GW VII, 780)
- 6 Neben den genannten historischen und biblischen Gestalten galt ihre Aufmerksamkeit der Mythologie und später vorwiegend gegenwartsbezogenen Themen sowie autobiographischen Sujets.

schon eindeutig als Hörspiel konzipiert, und in der Darstellung der Argo, die die Gewissensstimme Jasons ergeben sollte, wurde eine schon spezifisch rundfunk-eigene Vorgehensweise erprobt, dem „Anderen“ in Borcherts „Draußen vor der Tür“ (1947) nicht unähnlich. Kaschnitz bereitete dieses Hörspiel lange vor, es war die erste Rundfunkarbeit, in der die Autorin versuchte, „aus alten Stoffen moderne Stücke zu machen“ (GW VII, 754), was ihr, wie sie im Gespräch mit Horst Bienek zugab, mehr Spaß bereitete als einfach Stücke zu schreiben, die direkt zeitgenössische Probleme behandeln. Doch gleich das nächste Hörspiel, ebenfalls 1952 uredigiert, widmet sich einer solchen Problematik: „Die fremde Stimme“ verarbeitet das Thema der gegenwärtigen Geschlechterbeziehungen, so wie es beispielsweise in ihren Romanen aus den 30er Jahren breit aufgefächert auftaucht. Nur leise erklingt dabei die Kritik des patriarchalischen Status quo. Das Private wird kammermusikalisch diskret erfasst, ähnlich wie im Hörspiel „Was sind denn 7 Jahre“ (1953) in Hinsicht auf den überstandenen Krieg; die Grundlage ist auch hier eine zeitgenössische Liebesbeziehung.

Biblische Stoffe behandelt und mischt „Das Spiel vom Kreuz“ (ebenfalls von 1953), das funkgerecht mit Chor bzw. Sprechchor eingeleitet wird und das vom Tor des Paradieses und den Gestalten des Seth, Adams Sohn, und des Erzengels Michael ausgeht, König Salomo und die Königin von Saba, die Leviten, Konstantin und Ruffius, die Kaiserin Helena und Judas auftreten lässt, um schließlich wieder zum Garten Eden zurückzukommen. Diese Revue ergibt „eine Geschichte [...], die sich forterbt, als eine Hoffnung und ein Trost in der Nacht.“ (GW VI, 383) Das Hörspiel „Caterina Cornaro“ (1954) dagegen, auf einem historischen Sujet beruhend und Politisches mit Privatem verbindend, konzentriert sich auf die Gestalt der einstigen Königin von Zypern und demonstriert an ihrem Beispiel die Vereinnahmung „eines kindlichen Wesens“ (GW VI, 825) für die Zwecke der großen Politik.

Das Hörspiel „Die Kinder der Elisa Rocca“ (1955) ist wieder gegenwartsbezogen: seine Grundlage bildet das Büro einer internationalen Fürsorgeorganisation, das neben vielen anderen Fällen auch das Ansuchen der verarmten, sich als Witwe ausgebenden Sizilianerin Elisa Rocca bearbeitet, ihre sechs Kinder zu unterstützen. Die Behörde soll bei jedem dieser Kinder, die meistens in öffentlichen Anstalten untergebracht sind, entscheiden, ob es forderungswürdig ist und gestaltet somit wesentlich sein Schicksal mit. Auch „Der Hochzeitsgast“, ebenfalls von 1953, spielt in Italien, wohingegen das Hörspiel „Der Zöllner Matthäus“ wieder ein biblisches Thema aufgreift; der auslösende Moment für das Werk war ein in Rom hängendes Gemälde Caravaggios, das die Berufung des Zöllners Matthäus darstellt. Das Spiel „Hotel Paradiso“ von 1957 bezieht sich wiederum auf die italienische Gegenwart und behandelt Schicksalhafter: eine ausländische Reisegruppe, an einigen exemplarischen Lebensläufen uns nahe gebracht, erleidet darin einen gemeinsamen Verkehrstod.

Das erste Stück, das Kaschnitz als Witwe schrieb, „Die Reise des Heron Admet“, modernisiert nochmals ein „altes“ Thema: die antike Sage von Alkestis und Admet. Ihm folgen 1961 zwei gegenwartsbezogene Stücke: „Der Hund“, worin

der Krieg verarbeitet wird, und „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?“, das die Gefühlskälte der Bewohner eines Mietshauses auf die grausamste Weise bloßstellt; sie alle treiben einen aus der Erziehungsanstalt zurückkehrenden Jungen buchstäblich in den Tod. Einen biblischen Stoff wählte Kaschnitz wieder für ihr Hörspiel „Tobias oder Das Ende der Angst“, ebenfalls 1961. In „Ein königliches Kind“ (1963) werden die einzelnen Stationen des Lebens der heiligen Elisabeth von Thüringen dargestellt, wobei dem Historischen sowie dem Religiösen eine besondere Rolle zukommt. Zwei psychologisch fundierte und moralisch engagierte Gegenwartsstücke folgen diesem „alten“ Stoff, beide zugleich als Kurzgeschichten ausgeformt: „Schneesmelze“ (1963) und „Ferngespräche“ (1964). Zu ihnen gesellt sich in „Die Fahrradklingel“ von 1965 ein ebenfalls von der Gegenwart ausgehendes Hörspiel, das allerdings vordergründig noch die NS-Zeit kritisch beleuchtet.

Die „Gespräche im All“ (1967) sind vorwiegend autobiographisch, und ihre Gestaltungsweise kommt dem Medium Rundfunk sehr entgegen: nur zwei zunehmend entkörperte Stimmen zeichnen hier den Raum nach dem Tod, keine Hölle, aber andererseits auch kein von den herkömmlichen Jenseitsvorstellungen geprägtes Paradies. Mit diesem Stück endet Kaschnitz' Trauerarbeit, die schon „Die Reise des Herrn Admet“ so wesentlich bestimmte. Die zwei letzten Stücke der Autorin sind gewissermaßen ihre ersten direkt politischen Hörspiele: „Unternehmen Arche Noah“ (1971) tritt unmissverständlich ein für Frieden, Ende der Rüstung, Ende der strategischen Planungen mit dem wie auch immer gedachten atomaren Tod; „Einer von Tausenden. Oder: Der Denkkzettel“ aus dem Nachlass thematisiert die höchst vielstimmige, an Slogans reiche Zeit der Studentenrevolte, und anhand eines jungen Mannes, der an diesem Epochenbruch scheitert, ihren oft nicht gleich sichtbaren Sinn.

Will man feststellen, was das Verbindende aller hier kurz skizzierten Hörwerke der Dichterin Marie Luise Kaschnitz ist, was sich auch darüber hinaus wie ein roter Faden durch ihr privates wie öffentliches Engagement zieht, so könnte die Antwort im Satz einer anderen Künstlerin des vorigen Jahrhunderts, der Bildhauerin und Graphikerin Käthe Kollwitz, liegen: „Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“ Schon die erste Veröffentlichung der Kaschnitz, die Prosaskizze „Der Geiger“ (1919), trägt starke Spuren dieses Credo in sich, als ob die Achtzehnjährige nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs hinter den Zeilen beständig fragen würde: Kann die Kunst, können die Worte der Dichtung die existentielle Not des Menschen lindern?

In den Werken der zwanziger und dreißiger Jahre, also einer noch nicht radiophonen Etappe von Kaschnitz' künstlerischer Arbeit, wird diese erst so scheu geäußerte Vermutung für Kaschnitz allmählich zu einer nicht mehr in Frage gestellten Sicherheit. In ihren Romanen „Liebe beginnt“ (1933) und „Elissa“ (1937) werden durch das dichterische Wort weibliche Welten konstituiert und zur Diskussion gebracht, die in vielem die Grenzen des zeitgenössischen Usus überschreiten, die Frauenprotagonistinnen mit einem für die damalige Zeit noch seltenen Selbstbewusstsein ausstatten, doch nicht um den Preis, dass sie auf

ihre traditionelle weibliche Rolle zur Gänze verzichten müssten. Eine Abkehr vom Privaten vollzieht sich daraufhin, in den späten dreißiger und den frühen vierziger Jahren, in dem Werk der bis dahin eher nur psychologisch orientierten Autorin. Im Märchen „Der alte Garten“, in dieser Zeitspanne entstanden, wird erstmals der politisch-gesellschaftliche Umwälzungsprozess im nationalsozialistischen Deutschland parabelhaft als etwas höchst Schuldbeladenes dargestellt. In der Courbet-Biographie, auch in diese Zeit fallend, wird zum ersten Mal die Politik als eine auch das stärkste künstlerisch tätige Individuum mächtig prägende Macht gezeigt. In den „Griechischen Mythen“ schließlich, gleichfalls zu dieser Phase gehörend, fragt die Nacherzählerin u. a. nach dem Ausdruck der Zeit in den verschiedenen Variationen der Mythen: In all diesen Werken beschreitet Kaschnitz den Weg zur direkten Partizipation am Zeitgeschehen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, einer bedeutenden Zäsur in Kaschnitz' Gesamtwerk, kennzeichnet zuerst die Zeitnähe die meisten der jetzt entstandenen Werke. Die Autorin tritt v. a. mit ihren „Gedichten zur Zeit“ (1948) hervor, wird eine Trümmerdichterin genannt; weniger bekannt ist allerdings, dass sie gleichzeitig mit ihren zwölf einfühlsamen Essays „Menschen und Dinge 1945“ für eine würdigere, einsichtige Zukunft Deutschlands plädierte. Die zertrümmerte Realität sollte durch das dichterische Wort „aus dem Geiste der Liebe“ neu geordnet, (wieder) vermenschlicht werden, eine Standortbestimmung sollte für die Zeitgenossen aus der Einsicht in die geschichtlichen Begebenheiten gewonnen werden. „Wo stehen wir? Immer inmitten eines Kampfeldes, auf dem es darum geht, zwischen Verzicht und Behauptung die richtige, die humane Mitte zu finden“, äußerte fast klassizistisch eine ihrer 1955 veröffentlichten römischen Betrachtungen „Engelsbrücke“.<sup>7</sup>

Doch seit dem Herbst 1956, mit Beginn der überraschenden, tödlichen Erkrankung des Ehemannes von Marie Luise Kaschnitz, Guido von Kaschnitz-Weinberg, bahnte sich ein rein privater Einschnitt im Werk der Dichterin den Weg. Die völlig veränderte Sichtweise, erstmals im letzten Abschnitt ihrer noch hoffnungsvoll „Neue Gedichte“ benannten Nachkriegsgedichtsammlung ersichtlich, zeigt ausdrucksstark und unabdingbar Kaschnitz' neues, intensivierte Sendungsbewusstsein. Nach dem Tod ihres Mannes (1958) wird von dieser Grundlage aus für den Leser noch viel rücksichtsloser und schonungsloser geschrieben; es entstehen dadurch aber so wichtige Werke wie das Prosa-Buch „Wohin denn ich“ (1963), die Geschichte „Am Circeo“ (1960), das Hörspiel „Die Reise des Herrn Admet“ (1960) und der Gedichtzyklus „Schnee“ (1961). Der öffentliche Appell verlagert sich in all diesen Werken zwar ins Innere, Intime, doch ebenso kraftvoll, wie z. B. das Gedicht „Hiroshima“ aus dem mittleren Teil der „Neuen Gedichte“ die korrupte Weltgemeinschaft eines Massenmordes beschuldigte, treten nun die späteren Texte mit einem mächtigen, dringenden und verbindlichen Schwung für Liebe, Menschlichkeit, Verantwortung, Strenge zu sich selbst auf,

<sup>7</sup> Sie wird bilanzierend „Zehn Jahre nach dem großen Krieg“ überschrieben (GW II, 12); diese Titelworte sollten ursprünglich dem ganzen Band seinen Namen geben.

so dass beispielsweise der erst nach dem Tod des geliebten Mannes entstandene Gedichtzyklus „Zoon Politikon“ (bezeichnenderweise in der Gedichtsammlung „Ein Wort weiter“ von 1965 publiziert) zu den stärksten politischen Äußerungen der Autorin überhaupt gezählt werden muss.

Bis zuletzt bleibt Marie Luise Kaschnitz von der Wirkungskraft der Literatur fest überzeugt, schreibt ihr eine „Rettungsfähigkeit“ zu (so z. B. im letzten, kurz vor ihrem Tod konzipierten Aufsatz „Rettung durch die Phantasie“), die dem von „technischen Daten“ und „von Soll und Haben“ übersättigten Zeitgenossen „die Wolken aufreißen“ kann, ihm „ein[en] freiere[n] Atem“ und „ein[en] weitere[n] Blick“ verschafft. (GW VII, 1002) „Eine aufmerksamere, nachdenklichere Welt *ist* eine bessere Welt –“, heißt es zehn Jahre früher schon, 1964, an einer anderen kaschnitzschen Stelle,<sup>8</sup> und dieser Überzeugung folgt das bekennende: „[I]ch glaube, dass kein Schriftsteller darauf verzichten will, Aufmerksamkeit und Nachdenklichkeit zu erregen. Auf diese Bemühung wird er sich konzentrieren und nicht danach fragen, ob die zerstörerischen Kräfte am Ende stärker sind. Es sieht schlimm aus in der Welt. Aber wie es aussehen würde ohne die jahrtausendelangen Anstrengungen der Schreibenden, wissen wir nicht.“ (GW VII, 340)

Gerade das Hörspielwerk der Autorin verkörpert den in diesen Zeilen zum Ausdruck kommenden moralischen Appell sehr verschiedenartig und bestimmt. Und es scheint dabei, dass das Appellative oft eines „alten Gewands“ bei Kaschnitz bedarf, um eine Kontinuität des Menschlichen zu bewahren, auch vielleicht, um diskret und anfangs unscheinbar vorzugehen; die dargestellten Probleme werden dann von dem Historischen, Mythischen oder anders Überlieferten aus weitergeführt, abgewandelt, schärfer ins Auge gefasst. Ein typisches Beispiel dafür ergibt vor allem das Hörspiel „Die Reise des Herrn Admet“ (1960); es spielt zwar von vornherein im zeitgenössischen Griechenland, trägt aber die ganze Überlieferung in sich und modifiziert sie auch mächtig durch die Hinzuziehung des Christlichen. Hier wird entschieden der Handlungsstrang abgelehnt, worin Alkestis ihr Leben ohne Zögern Admet schenkt, und er diese ihre Gabe gedankenlos annimmt. Zwar sah sich Kaschnitz durchaus nicht als Feministin<sup>9</sup> und wurde deshalb viel kritisiert (vgl. Inge Stephan, Susanne Kessler, Monika Albrecht u. a.). Doch kann man nicht sagen, dass sie als Frau alles Männliche, dem sie sich, wie sie in einer Aufzeichnung aus dem Nachlass gesteht, immer untergeordnet hat,<sup>10</sup> gut hieß

<sup>8</sup> Nämlich in ihrer Antwort auf den von Heinz Friedrich aufgeworfenen Fragenkomplex „Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben“, zu dem sich neben Kaschnitz zwanzig andere Autoren äußerten. Gedruckt in GW VII, 339 f.

<sup>9</sup> In „Orte“ (1973) bekennt sie über ihre Jugend und die Quellen ihres Nicht-Feminismus: „Ich interessierte mich nicht für die Frauenbewegung, deren große Vorkämpferinnen damals, im Ersten Weltkrieg, schon alt waren, ich gehörte zu denen, die ihre Leistung anerkannten, aber ihr Erbe verschenkten.“ (GW III, 500)

<sup>10</sup> GW III, 811: hier erneut das Bekenntnis, nie zu Feministinnen gehört zu haben und sogar das Eingeständnis, sich schier allen Männern unterworfen zu haben: „[...] ich war nie eine Vorkämpferin der Emanzipation gewesen, sondern hatte Gedichte wie das eben zitierte [„Grabstelle“ von 1936] geschrieben, ich hatte mich nicht nur meinem Mann, sondern eigentlich

und respektvoll hinnahm. Insbesondere in diesem Spiel stellt sie mithilfe des „armen“ Mönchs Pope gerade an die männliche Hauptgestalt die größten Ansprüche, arbeitet mit Ironie, die manchmal in Sarkasmus übergeht, erlaubt nicht, dass die träumerische Alkestis die blaue Fahrkarte (zur Reise in das Totenreich), die so sehr an die blaue Blume der Romantiker erinnert, zu sich nimmt mitsamt dem Leiden und dem Sterben. Der bisher nur an allem Geschäftlichen interessierte Admet muss sich zum liebenden Ehemann zurückverwandeln, gerade noch rechtzeitig vor seinem Tod. Alle nicht gelebte Liebe der beiden wird so dadurch hervorgehoben, durchnässt jedoch von der Trauer, keine Fortsetzung mehr haben zu dürfen. Aber als „reine Idee“ in dieser unvollkommenen Welt und darüber hinaus als ein Leuchtturm oder Memento für andere, für die es vielleicht noch nicht zu spät ist, bleibt diese wiedergewonnene Liebe (zum Ehepartner, zu der ganzen Welt) mehr als sichtbar; wirkt im Hörer/Leser nach. Dieses Stück ist dadurch sicherlich der engagierten Literatur zuzuzählen, ist jedoch darüber hinaus deshalb nicht weniger poetisch<sup>11</sup> oder innig.

Auch in „Jasons letzte Nacht“ (1952/1965) erfolgt, insbesondere dem Ende zu, eine unübersehbare Läuterung der männlichen Titelgestalt, die in den einzelnen Stationen ihres Lebens, die retrospektiv gezeigt werden, eher einen gutgläubigen zwar, doch aber Versager abgibt. Ebenfalls hier kommt Jasons versäumte Liebe erst angesichts des Todes (seines elendiglichen Todes) voll zum Ausdruck, zu dieser Zeit aber leben seine beiden weiblichen Mitspielerinnen Medea und Kreusa längst nicht mehr, können an dem schwungvoll Proklamierten („Ich will zu Kreusa gehen und sie um Verzeihung bitten, daß ich ihren Spiegel zerbrochen und den Tod in ihr Haus gelassen habe. [...]“; GW VI, 100) und plötzlich Erkannten („Ich sehe Medeas schönen Vogel und ihre leichte Gestalt, die mich fortlocken will von Busch zu Busch. Jetzt verstehe ich besser, was ihre Spiele zu bedeuten hatten [...]“; ebd.) nicht mehr partizipieren. Doch besticht seine das vergangene Leben korrigierende Sterbensvision durch psychologisch meisterhaft gezeichnete Stärke, Aufrichtigkeit und rhetorischen Glanz. Erst in ihr zeigt sich der wahre Sinn des Goldenen Vlieses als des Symbols für ein politisch an alle Menschen auszubreitendes Glück. Allerdings markiert auch hier das Aufgehen dieser Vision zugleich ein unmissverständliches Ende aller Visionen, den Tod Jasons. Das, was bleibt, ist jedoch unabdingbar: der Hörer/Leser erkennt genau, was in Jasons Leben anders zu machen gewesen wäre (und zwar auch in Hinsicht auf das Öffentliche), kann die Bürde Verantwortung – wie imaginär auch immer – übernehmen.

In „Caterina Cornaro“ (1954), einer weiteren Bearbeitung eines „alten“, diesmal historischen Stoffes, geht es um Menschliches im Kontrast zum Politischen.

---

jedem Mann untergeordnet, und jetzt schämte ich mich, obwohl ich doch eigentlich keinen Grund dazu hatte. Denn es können dieselben Dinge in einer Generation Unschuld und bereits in der nächsten oder übernächsten Schuld bedeuten.“

11 Vgl. die wirksam leitmotivisch wiederholten Worte des „armen“ Mönchs Pope „von denen, die sich liebhaben, kehrt nur einer zurück.“ (GW VI, 308 und 311)



Statt eines männlichen Helden wird hier allerdings das einst stolze, rigorose, gefühlskalte venezianische Mädchen Caterina Cornaro durch verschiedene Schicksalsschläge, am meisten aber durch ihre Liebe zu dem jungen Alfonso von Neapel, geläutert; aus einer ehrgeizigen, grausamen Figur, die marionettenhaft alle politischen Wünsche ihrer „großen Mutter Venedig“ einschließlich geplanter Morde bedenkenlos und „vorbildlich“ zu erfüllen bereit ist, entwickelt sich zuerst eine auch ihr abscheulich hässliches Kind liebende Mutter, zuletzt dann eben eine große Liebende im partnerschaftlichen Sinne, die um ihres Geliebten willen eine Art Gefangenschaft in Asolo auf sich nimmt. Auch hier blinkt das Erwünschte, die aus politischen Gründen keineswegs mögliche Vereinigung der Liebenden, nur kurz hervor. Alfonso verletzt die Klausel, die es ihm verbietet, Caterina auf Asolo zu besuchen – die Folge bahnt sich schon durch die im Gebüsch versteckten Häscher an. „Liebe ist schneller als die Häscher“, äußert noch halb im Spiel Alfonso zu seiner Geliebten, worauf sie antwortet: „Sie gewinnt ihre Zeit dem Tode ab.“ (beides GW VI, 157) Und in der Tat endet sie durch die Eingriffe der Mächtigen gerade in diesem ersten Augenblick des Wiedersehens nach langen Jahren, auch sie nur noch als eine wünschenswerte Idee, als „Prinzip Liebe“ präsent. Das Ende dagegen bleibt tragisch.

Eine andere Verfahrensweise zur Äußerung eines moralischen Appells wendet das ebenfalls auf dem „alten“, wiederum historischen Thema basierende Hörspiel „Ein königliches Kind“ (1963) an. Hier ist die Protagonistin die spätere Heilige Elisabeth von Thüringen, und an ihr erfahren wir die ungeheuerlichen Gegensätze zwischen irdischer und himmlischer Liebe, zwischen authentischer, gefühlsmäßig leidenschaftlicher Religiosität und den taktischen, rationalistisch begründeten Forderungen der Kirche, zwischen der königlichen Herkunft Elisabeths und ihrer freiwilligen Aufopferung für die franziskanischen Ideale einer völligen Armut und Hilfsbereitschaft. Auch Elisabeth wäre beinahe ein Opfer politisch-strategischer Berechnungen der alten thüringischen Landgräfin geworden, hätte ihr der geliebte Ludwig nicht beigestanden; bald darauf erkrankt und verstirbt er jedoch in Otranto. Auch hier also ein Appell daran, im alltäglichen Leben die (irdische) Liebe unbedingt zu leben. Der nächste Mann in Elisabeths Leben, ihr gestrenger, eifriger Beichtvater Konrad von Marburg, wird das wahre, erschreckende Gegenbild ihrer glücklichen Ehe mit Ludwig; paradoxerweise aber mit seiner Hilfe schuf Elisabeth im Lahntal außerhalb des damaligen Marburg ihr berühmtes Hospital, das erste, das eine Frau leitete. Dadurch stimmt zwar durchaus, was Kaschnitz Elisabeth auf dem Sterbebett bekennd sagen ließ: „Denn ich war jemand [...], auch ich“ (GW VI, 447); doch den Hörer/Leser fesseln eher die inneren Ungereimtheiten im Elisabeths Gemüt, weswegen sie sich mehrmals eine Hexe nennt (GW VI, 434 f.) und tief daran zweifelt, nochmals lieben zu können.<sup>12</sup> Das Stück erweitert dadurch das Spektrum unserer Wahrnehmungen des fragil Einzigartigen, des Überdurchschnittlichen, das „fliegt uns

<sup>12</sup> GW VI, 436.

vorüber kometisch/Genügt nicht/Ist mehr als genug.“<sup>13</sup> Sein Sinn möge in der Bemühung beruht haben, anderen hervorstechenden Persönlichkeiten den steilen Weg in die Herzen und Köpfe der Mediokren zu ebnet, ihnen zu beweisen, dass die Vorbildlichen als Hoffnung und Licht für sie da sind.

Auch das Hörspiel „Gespräche im All“ (1967) bezieht sich auf Geschichtliches; diesmal liegt aber der Hauptakzent auf der Zeitgeschichte, dem erlebten und erlittenen 20. Jahrhundert. Nach und nach stellt sich heraus, dass vieles, was das nun verstorbene Ehepaar Carolin und Georg, die einzigen Protagonisten des Spiels, die sich gegenwärtig (nach ihrem Tod) im All befinden, noch lebendig auf der Erde erlebt hatte, mit Krieg und Gewalt gegen Menschen, Sachen und Natur zusammenhing, also qualvoll war. Bis in das All reicht diese Qual besonders für den im Leben politisch und geschichtlich orientierten Georg, dessen Geburtstag sogar mit dem Datum des Attentats von Sarajewo zusammenfiel. Die eher sinnlich veranlagte Carolin will sich dagegen an erfreuliche Dinge erinnern, muss aber schließlich Georgs Part übernehmen, sein Schwarzsehen erlernen – zum Beispiel surrealistisch darstellen, wie noch zu ihrer Zeit auf der Erde alle Schmetterlinge „vergast“ wurden. Doch dies fällt ihr am Ende nicht so schwer wie das Alleinsein. Die Stimmen der zwei Liebenden lösen sich nämlich langsam, doch unwiderruflich in eine schauervolle Musik auf, Carolin, die auf ihren Tod und das Wiedersehen mit Georg volle fünf Jahre gewartet hatte, muss nun doch total vereinsamt bleiben: gespenstisch äußert sich am völligen Ende des Spiels das, was sie nun erwartet – „Liebe“ (GW VI, 497). Ontologisch und zutiefst skeptisch bestimmt ist dieses späte Hörspiel, es stellt eine heftige, autobiographisch basierte Trauerarbeit dar. Obwohl darin aber für nichts direkt plädiert wird und die Vision des kühlen, äußerst unruhigen und unberechenbaren Alls jeden Gedanken an einen moralischen Appell verwehrt, bleibt trotzdem klar: der Pazifismus soll geübt werden, die Erfurcht vor der Natur wieder gepredigt werden, friedlich soll es auf der Welt zugehen. . .

Ebenfalls in einem imaginären, zukünftigen Raum spielt sich das erste als Hörspiel gesendete Werk der Kaschnitz ab: ihr „Totentanz“ (1946). Die Zukunft wird hier folgendermaßen definiert: „10–15 Jahre nach dem jetzigen Krieg.“ (GW VI, 11) Allegorisch fast treten zu einem jungen Liebespaar, das einen abendlichen Spaziergang in die Umgebung seiner Stadt macht, zuerst ein alter Mann, der die Zerstörung der nun wieder neu aufgebauten Stadt miterlebt hat, und daraufhin die Toten des Hauses, das an dieser Stelle einst gestanden hat. Gefordert wird von dem Alten, dass das Liebespaar fragt, „wie es damals war“,<sup>14</sup> damit eine Kontinuität des Erinnerns gewährleistet werden kann. Das mag aber vor allem der junge Mann nicht, der die Vergangenheit erfolgreich verdrängt hat und die Protagonisten der „alten“ Zeit darüber hinaus für schuldig hält. Doch lässt er es zu, dass seine Freundin mit den Toten spricht, wobei sein Interesse von Fall zu

<sup>13</sup> Dies sind die Schlussverse von Kaschnitz' spätem Gedicht „Meine Schwester Lonja“, die ebenso verschwenderisch wie Elisabeth liebte und mutig für andere auftrat, was dazu führte, dass sie sich, ähnlich wie Elisabeth, schließlich völlig verausgabte. (GW V, 446)

<sup>14</sup> GW VI, 15.

Fall wächst und sogar die steigende Bangigkeit des Mädchens hart ignoriert. Am Ende der Nacht wird ihm seine Freundin vom Tod in Gestalt eines jungen, traurigen Soldaten weggerafft; sein absichtsvolles Vergessen wird dadurch gestraft sowie sein mangelhaftes Einfühlen in das Gemüt seiner Partnerin. Somit appelliert das heute schon ziemlich antiquiert wirkende Hörspiel wieder einmal an die Männer: sie sollen aufmerksamer zu den (weiblichen) Ängsten ihrer Nächsten sein. Vor allem aber wird hier gegen das Vergessen des Krieges angekämpft; auch die, die ihn nicht mehr direkt erlebten, sollen seiner produktiv gedenken.

Eine Art Fiktion stellt auch das Hörspiel „Unternehmen Arche Noah“ (1971) dar; auch seine Zeit der Handlung mag eine nicht zu weit entfernte Zukunft sein. Wie entfernt aber ist doch diese Zukunft dem vorher evozierten Zweiten Weltkrieg: in diesem Spiel sind nicht einzelne, sondern schlicht alle Menschen zutiefst bedroht durch einen sich anbahnenden atomaren Krieg. Er kann jederzeit ausbrechen und alles vernichten; so dass sich, karnevalistisch genug, ein internationaler Konzern findet, der (unter viel Konkurrenz und Korruption) eine Arche bereitstellen will, um „die heiligsten Güter der Menschheit“ (GW VI, 554) hinüber zu retten in eine bessere Zeit. Diese Arche Noah wird, intern, „das Ding“ genannt, und – für die Öffentlichkeit viel poetischer – der „Saphir“. Darin soll neben Pflanzensamen und eingefrorenen Tieren ein „unbescholtene[s], zeugungskräftige[s] und intelligente[s] Menschenpaar, [...] mit allem postkatastrophal Notwendigen“ (GW VI, 553) versehen und in den Kosmos gesandt, die Katastrophe überleben, um danach „noch da“ zu sein<sup>15</sup> und neu anzufangen. Zwölf Paare werden zu diesem Zwecke geschult, doch ohne über ihre Aufgabe informiert zu werden. Als eines davon ausgewählt wird und nun feierlich den „Saphir“ besteigen soll, trennt sich das Mädchen, Marya heißend, von ihrem Partner plötzlich und flieht mit dem Sekretär des Präsidenten des ganzen Unternehmens: damit argumentierend, „daß Gottes Wille das Leben ist und nicht der Tod.“ (GW VI, 580) Davon wollen nun die beiden möglichst viele Menschen überzeugen und dadurch dem atomaren Konflikt vorbeugen. Eine friedensfreundlichere, christlichere Botschaft kann nicht sein – auch wenn sie als naiv wohl belächelt werden darf. Erstmals hier entwarf Kaschnitz, der Bedrohung der ganzen Welt gewahr, eine gesellschaftliche Utopie,<sup>16</sup> die junge, selbstständig denkende, mutige Menschen tragen, die nicht korrumpierbar sind und deren wacher Idealismus und Klugheit alle Gefahren zu überwinden scheinen. Doch auch diese Utopie hat nur eine kurze Dauer: die beiden entfliehen den Sicherungsmaßnahmen des mächtigen Konzerns nicht, werden gefasst und deshalb verurteilt, weil sie „den Ernst der Zeit“ nicht erkannt haben sollen. Nur ein Waisenkind erfährt von ihrem Schicksal; es läuft entsetzt weg – möglicherweise einer doch noch anders gearteten Zukunft entgegen.

<sup>15</sup> GW VI, 578.

<sup>16</sup> Noch 1955 in ihrer Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises musste sie zugeben: „Mein eigenes Leben ging mir durch den Sinn – wie ich, im Gegensatz zu Büchner, nie eine bestimmte Vorstellung davon gehabt hatte, wie man die Weltordnung ändern müsste, und nicht einmal den verzehrenden Wunsch, meine eigenen Anliegen dem allgemeinen Wohl zum Opfer bringen.“ (GW VII, 682)

Schließlich soll ein Beispiel eines politischen Gegenwartsstückes aus dem Ende der sechziger Jahre näher betrachtet und sein moralischer Impetus herausgearbeitet werden. Es wurde retrospektiv erst 1987 urgesendet und trägt den Titel „Einer von Tausenden. Oder: Der Denkwort“. Im gewissen Sinne soll es das benjaminsche Denkbild einer Umbruchszeit ergeben, die Studentenrevolte in ihren einzelnen Strömungen und Gegenströmungen aufzeigen, das breite gesellschaftliche Bild der damaligen Zeit nachzeichnend – von der noch zutiefst autoritären Lehrerschaft ausgehend über die eskapistische, taube Naturschwärmerei der Elterngeneration bis zu dem Warenfetischismus eines vom Wirtschaftswunder profitierenden jungen Ehepaars, dem Rausch eines einst im Krieg mordenden und nun die „Kameradschaft“ entbehrenden Kerls in der nächtlichen Kneipe, dem nur organisch, keineswegs ganzheitlich orientierten Arzt... Die Hauptfigur ist auch hier ein junger Mensch, der zweiundzwanzigjährige Martin: beruflich für den Verkauf von Kühlschränken zuständig, privat von den verschiedensten Slogans der Reklame, mit denen er ja auch professionell arbeiten muss, aufs Unangenehmste und Gefährlichste verfolgt. Seine Suche nach Halt und Geborgenheit wird in sieben bestürzenden Szenen dargelegt und als unerfüllbar abgestempelt, bis Martin in der letzten Szene zufällig in eine Demonstration u. a. gegen den Krieg in Vietnam und die Notstandsgesetze gerät – plötzlich mit dem beglückenden Gefühl versehen, nur hierher zu gehören. „Aber ich, ich denke an eine bessere Welt!“ (GW VI, 612), formuliert er nun mitten im Tumult durch die sich nähernde Polizei sein Programm, und glücklich, doch irrsinnig rennt er ihr direkt entgegen. War er für seinen autoritativen Lehrer nur „[e]iner von Tausenden“, was dem Stück seine erste Namensnennung gab, so erfahren wir jetzt den Grund der zweiten Benennung: nach dem Eingriff der Polizei bleibt Martin ohnmächtig auf dem Pflaster liegen, und eine Passantin befürchtet, er sei tot; ihr Mann Arthur teilt allerdings keineswegs ihre Ängste, gefühllos und offenbar bereuend, dass die Polizei „[n]icht einmal den Wasserwerfer [...] eingesetzt“ hatte (ebd.), äußert er bieder: „Was du dir einbildest. [...] Einen Denkwort hat er bekommen.“ (ebd.) In der Vorform des Spiels, im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt, findet sich noch zweimal die zuletzt wohl als zu moralisierend verworfene Replik dieser Passantin: „Und wir, Arthur, haben wir nicht auch einen Denkwort bekommen...“ Kaschnitz' Engagement für die Sache der unruhigen Jugend kommt darin viel offener zum Ausdruck, die Umbruchsstimmung hat dadurch einen kausalen Zusammenhang mit dem Tun und Lassen der Erwachsenen. Ihnen vor allem, sich selbst nicht ausgenommen (ihre Naturliebe vor allem einer strengen Prüfung unterziehend), gilt die Kritik der nicht mehr jungen Dichterin, die den Schwachen stark machen will, aber doch weiß, dass es nur für einen kurzen Augenblick geschehen kann. Auch dieser alleinige Augenblick soll aber an Strahlkraft nichts einbüßen, soll wieder zu einem Leuchtturm werden, an dem sich ähnlich Betroffene getrost orientieren können: um die Erkenntnis bereichert, wie schwer es für junge Menschen sein kann, ihren Platz in der Welt der „gefestigte[n] Verhältnisse“ (GW VII, 178) einzunehmen.

Zu ihren Gedichten sagte Kaschnitz einmal: „Den billigen Trost, den manche Leser vom Gedicht erwarten, habe ich nie geben wollen, und wenn meine Verse im Gegensatz zu den sogenannten hermetischen oder surrealistischen eher verständlich waren, so hängt das damit zusammen, daß mein Weg in der Lyrik mich von der Natur zum Menschen geführt hat und daß ich nie ganz vergessen konnte, daß ich mich Menschen mitteile, freilich solchen, die die Mühe des Ungewohnten und nur langsam zu Begreifenden nicht scheuen.“<sup>17</sup> Ähnliches ließe sich von ihrem prosaischen Werk, ihren Erzählungen und Aufzeichnungen, sagen und nicht zuletzt auch von ihrem Hörspielschaffen. Bei diesem fällt vor allem auf, wie sehnsüchtig Kaschnitz auf Happyends ausgerichtet war, sie aber dann in der letzten Minute verhinderte, schwersten Herzens gleichsam und streng eher zu sich selbst. In den späten „Orten“ (1973) kommt sie auf die Begründung eines solchen Verfahrens zu sprechen:

Die Welt soll in Ordnung sein, ist aber nicht in Ordnung, scheint während meiner Lebenszeit immer mehr aus den Fugen zu gehen. Darum das Schwarzsehen, die poésie noire. Aus lauter Glücksverlangen, das aber nach und nach immer unpersönlicher wird, nicht mehr mich selber meint. Wer ausspricht, bannt, und der Wunsch, das Schreckliche zu bannen, mag die Ursache meiner traurigen Gedichte und pessimistischen Geschichten gewesen sein. (GW III, 434)

Und tatsächlich versucht Kaschnitz auch in ihren Hörspielen, durch das Aufzeigen des Schrecklichen dieses zu diskreditieren, zu bannen, dem Schrecklichen dadurch zumindest seine stumme, dumpfe, dunkle Gefährlichkeit zu nehmen. Der Hörer/Leser soll schließlich zu einem Erkennenden und Verstehenden werden, soll in der Konfrontation mit dem Bösen selbst besser werden und zu einer besseren Welt beitragen.

Somit spielt das Hörspielschaffen im Rahmen des kaschnitzschen Gesamtwerkes eine unverwechselbare und gewichtige Rolle, eine um so bedeutendere vielleicht sogar, als sich schließlich die durch den Umstand der Nicht-Vergabe des „Hörspielpreises der Kriegsblinden“ verunsicherte Autorin selbst vorstellen konnte. Quantitativ mit dem lyrischen Oeuvre vergleichbar, leisten die Hörspiele eine manchmal viel direktere öffentliche Arbeit, als es den mit Prägnanz und Kürze arbeitenden Gedichten gelingen kann. Ihre Bearbeitung der Antike und des Christentums weist Präzision und meist außerordentlich gute Informiertheit auf und kann einzelne Überlieferungsstränge klug und mit spielerischer Leichtigkeit mischen, gegenüberstellen, gegeneinander abwägen. Das verschafft dem einzelnen Hörspiel eine Zudringlichkeit und Magie, die wohl auch im Rahmen des gesamten deutschsprachigen Hörspielschaffens einmalig und bewunderungswürdig sind. Es wird eine starke Kritik an den rücksichtslosen Machenschaften der Politik geübt, denen private Liebe und privates Glück zum Opfer fallen müssen („Caterina Cornaro“, „Unternehmen Arche Noah“), es wird eine denkwürdige Zeitkritik betrieben („Einer von Tausenden. Oder: Der Denkkzettel“), höchst pazifistisch und sogar ökologisch wird argumentiert („Gespräche im All“), dazu

<sup>17</sup> In: Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1955), GW VII, 683.

innig ernst gefragt, ob eine außerordentliche Persönlichkeit, die „nicht von dieser Welt“ ist, hier bestehen kann und mit welchen Mühen (die heilige Elisabeth in „Ein königliches Kind“). Der ruhmreiche Argonautenmythos wird in das 20. Jahrhundert verpflanzt samt einem abscheulichen Prozess, beide Weltkriege reflektierend, eine bittere, äußerst sachliche Gesamtschau dieser Epoche abgebend. Das Märchen vom weiblichen Opfer für den geliebten Mann („Die Reise des Herrn Admet“) wird umgekehrt: aus dem Feigling Admet wird der Retter seiner ihm helfen wollenden Frau, was aber nichts an der Tragik ändert, das die beiden durch den Tod von wem auch immer ihr „Wir“ unwiderruflich an ein partnerloses „Ich“ verlieren. Der „Totentanz“ zuletzt, den Weltkrieg noch vorwiegend als eine schier unberechenbare Naturkatastrophe und menschenunabhängige Größe auffassend und in die gebundene Sprache gleichsam zu fangen suchend, befördert schließlich die Erkenntnis, dass man Vergangenheit und Leiden nicht vergessen darf; auch er plädiert für eine einfühlsamere, verständnisvollere Welt.

Stefan Bodo Würffel sieht Kaschnitz' Hörstücke nah der „lange Zeit verschüttete[n] Tradition der realistisch erzählenden Hörspiele aus der Frühzeit der Gattung“,<sup>18</sup> andererseits beobachtet er an ihnen die Antizipation einiger der „auf größere Objektivität ausgerichteten Tendenzen des >Neuen Hörspiels<“. <sup>19</sup> Er lobt an ihnen, dass ihre lyrischen Passagen sich nie verselbständigen und die realistischen Konturen der Geschichten somit verwischen.<sup>20</sup> Das lässt die Verwandtschaft der kaschnitzschen Hörspiele mit vielen ihrer oft hervorragenden Erzählungen und Kurzgeschichten sichtbar machen: auch hier begegnen wir den poetischsten Schilderungen, ohne jedoch den Boden unter den Füßen zu verlieren, uns in Traumvisionen zu verausgaben. Nach diesem Grundsatz schildert beispielsweise die Argo dem bald untergehenden Jason ungemein poetisch und elegisch tröstlich: „Es gibt Nächte, in denen es kein Alter und kein Alleinsein gibt. In solchen Nächten riecht es auf dem Meere nach Rosen und tief im Innern des Landes nach Fischen und Tang.“ (GW VI, 99) Diese Nacht kann zwar aus der Ruine Jason, so wie sie insbesondere die ersten zwei Szenen des Spiels zeichneten, nochmals den mächtig idealistischen Träumer herauschälen, der sich nach einer endlich guten, prächtigen Zukunft sehnt. Doch der realistische Schlag kommt mit dem nächsten Schritt; ziemlich schlicht heißt es nach dem großen, schwungvollen, leise schon halluzinierenden Monolog Jasons in der Regieanweisung: „*Während Jasons Worten hat sich der Sturm erhoben. Er zertrümmert das alte Wrack Argo, und die Masten erschlagen Jason im Schlaf.*“ (GW VI, 101) Das durch das ganze Spiel hindurch für das Wirkliche Gehaltene erweist sich dadurch bloß als ein Traum, kurz vor dem Tode geträumt und ein ganzes Leben rekapitulierend. Die Realität bleibt der zertrümmerte Wrack und der tote Jason.

18 Stefan Bodo Würffel: >...die schlimmen Dinge anzuzeigen.< Zu den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz, in: Uwe Schweikert (Hg.): M. L. Kaschnitz, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984, S. 246.

19 Ebd.

20 Ebd.

Auch hier die Moral, an Hofmannsthals Claudio in „Der Tor und der Tod“ erinnernd: Werden wir früher wahrer Liebe einsichtig als gerade noch vor dem Ende des Lebens.

Eine ähnliche Botschaft vermittelt uns, allerdings ohne viel Poetizität, beispielsweise die Geschichte „Wer kennt seinen Vater“, ebenfalls von 1965. Darin tritt ein kunstgeschichtlich interessierter junger Mann auf, der mit seiner ähnlich veranlagten Mutter eine Art Duo bildet (manchmal werden sie sogar von der Umgebung für ein Liebespaar gehalten), wobei der Vater als ein „Banause“ (GW IV, 407) von ihren gemeinsamen „feinen“ Hobbys, dem Bach-Musikhören und ihren Kunstreisen, ziemlich rücksichtslos ausgeschlossen wird. Eines Tages, als die Mutter im Krankenhaus ist, muss der Sohn im Zimmer des Vaters nach Papieren von der Krankenkasse für die Mutter suchen und entdeckt dabei Briefe – an ihn selbst adressiert und seit Jahrzehnten schon konzipiert. Er erfährt aus ihnen von Sachen, die ihm der Vater nie anvertraute, nie anvertrauen konnte, da die Bindung zur Mutter so stark war: von seinen Kriegserlebnissen, seinen einfachen Eltern, von der Lebensauffassung des Vaters, seiner Vorliebe für Texte aus dem Alten Testament... Das letzte der Materialien ist das neueste, beinhaltet aber nur die Anrede „Mein lieber Sohn“ (GW IV, 413) und löst in dem Angesprochenen eine ungeduldige, übermächtige Liebe aus. In der Erwartung, in dem mit „Sehen Sie in Ihren Briefkasten“ markierten Postkasten bereits die Ankündigung der Rückkehr seines Vaters von der Dienstreise zu erfahren, „lief [er] gewissermaßen schon [seinem] Vater entgegen, [er] hatte nicht alles verstanden, was [er] gelesen hatte, aber [er] liebte ihn sehr.“ (ebd.) Doch ist es zu spät für die neu entdeckte Liebe: das Telegramm informiert von dem Absturz des Flugzeugs, mit dem der Vater zurückkehren sollte, und die so unerwartet zum Leben erweckte Hingabe des Sohnes muss ohne ein Echo, ohne eine Antwort bleiben. Eine dem Jason-Stück, dem Alkestis-Stück verwandte Moral appelliert an den Leser: Versäumen Sie Liebe und Hingabe nicht, sondern leben Sie sie rechtzeitig.

Nicht nur der zugespitzte, strenge moralische Appell verbindet die kaschnitzschen Hörspiele mit ihren Erzählungen. Auch hier liegt ein quantitativ vergleichbares Konvolut vor (ein Band der Gesammelten Werke), und darüber hinaus decken sich außerdem im Großen und Ganzen die Perioden, in denen Kaschnitz vorwiegend ihre Hörspiele und Erzählungen schrieb und publizierte bzw. aufführen ließ. Ähnlich wie bei Hörspielen begegnen wir der ersten Blüte der Erzählungen in den 50er Jahren, und ihre Produktion endet ungefähr in den späten sechziger Jahren, wohin, grob gesehen, auch das Ende der Hörspielarbeit fällt. Die wichtigsten Erzählsammlungen sind: „Das dicke Kind und andere Erzählungen“ von 1952, „Lange Schatten“ von 1960 sowie „Ferngespräche“ von 1966 (wobei aber einzelne Geschichten kontinuierlich in dieser Zeitspanne publiziert wurden), während die Buchausgaben der Hörspiele zwar erst mit den „Hörspielen“ von 1962 beginnen, aber mit den „Gesprächen im All“ (1971) bis in die siebziger Jahre reichen. Auch bei den Hörspielen können wir vom zeitlichen Kontinuum ihrer Aufführungen sprechen: in den fünfziger Jahren wurde anfangs fast Jahr für Jahr eines ihrer Hörspiele erstgesendet (je zwei 1952, 1953, 1955, je eines

1954, 1956 und 1957; danach kam allerdings eine Pause, wohl mit der Erkrankung von Guido von Kaschnitz-Weinberg zusammenhängend), in den sechziger Jahren wurde als erstes das die Witwenschaft reflektierende Hörspiel „Die Reise des Herrn Admet“ 1960 urgesendet, das Jahr danach war dann mit drei Uraufführungen fruchtbar, denen zwei Hörspielerstsendungen im Jahre 1963 folgten und weiter dann je eine 1964, 1965 und 1967. Das letzte zu Lebzeiten der Kaschnitz urgesendete Hörspiel erfolgte im Jahr 1971, postum wurde das Nachlasswerk „Einer von Tausenden. Oder: Der Denkkzettel“ 1987 realisiert.

Nicht nur die Etappen der konzentrierten Hörspiel- bzw. (Kurz-)Geschichtenarbeit decken sich bei Kaschnitz, auch bei ihren Themen können wir Überschneidungen finden. So gestaltet die Erzählung „Der Tag X“ von 1963 eine ähnliche Endzeitstimmung, die den Ausgangspunkt des späten Hörspiels „Unternehmen Arche Noah“ (1971) bildet; das ökologische Thema der frühen Erzählung „Genug, vorbei...“ von 1952 finden wir im ebenfalls erst späten Hörspiel „Gespräche im All“ (1967) wieder; die Erzählung „Der schwarze See“ (1960) korrespondiert in ihrer magischen Natur- und Schicksalsauffassung mit dem frühen Hör- bzw. Bühnenstück „Totentanz“ (1946) beträchtlich; in der Geschichte „Christine“ von 1960 finden wir dieselbe tiefe Kritik des mit lebensgefährlichen Indolenzen operierenden Privaten, das egoistisch auf Kosten von Schwachen sich selbst bieder und blind behauptet, wie im Hörspiel „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?“ von 1961; die frühe Geschichte „Die Schlafwandlerin“ (1949) lässt die Titelheldin in demselben Stadium der plötzlichen Einsicht tragisch sterben wie das Hörspiel „Jasons letzte Nacht“ (1952) seinen Titelhelden usw. Darüber hinaus findet sich, wie bereits erwähnt, eine Geschichte von 1960, die sekundär zum Hörspiel (1963) adaptiert wurde, dessen Text fast identisch mit dem der Kurzprosa ist und das auch deren Titel beibehält: „Schneesmelze“; und umgekehrt gibt es ein Hörspiel, das Ende 1963 urgesendet wurde, um schließlich die Erzählung „Ferngespräche“ auszugeben,<sup>21</sup> die der Autorin immerhin so wichtig erschien, dass sie ihrem ganzen Erzählband von 1966 den Namen verlieh.

Mit der Lyrik, deren fünfter Band der Gesammelten Werke ebenfalls quantitativ vergleichbar ist mit dem sechsten Band der vorwiegend<sup>22</sup> Hörspiele, hat das Hörspielwerk der Kaschnitz vor allem die märchenhaften Anspielungen, weiterhin die Anspielungen auf das Alte sowie das Neue Testament wie auch auf Volksgut (Volkslied, Abzählreime usw.) gemeinsam, wobei verschiedene Textsorten verwendet und aufeinander abgestimmt werden. Spielt das Gedicht „Die Kinder dieser Welt“ (1952) u. a. beispielsweise auf das Märchen „Von dem Machandelboom“ der Gebrüder Grimm an, so finden wir eine ähnlich sich auf eines der Grimmschen Märchen beziehende Stelle auch in den „Gesprächen im All“

<sup>21</sup> Ähnlich formte auch Max Frisch sein berühmtes Drama von 1958 „Biedermann und die Brandstifter“ zuerst als ein Hörspiel aus, dessen Benennung von der des Dramas allerdings ein wenig abweicht und höflicher klingt bzw. Höflichkeit vortäuscht: „Herr Biedermann und die Brandstifter“.

<sup>22</sup> Neben ihnen befinden sich hier „Die biographischen Studien“ über Eichendorff, Courbet und Guido von Kaschnitz-Weinberg.



(1967): hier handelt es sich um die Zitierung vom Anfangssatz des Märchens „Von dem Tode des Hühnchens“ (vgl. GW VI, 494). In „Ein königliches Kind“ (1963) wird darüber hinaus der „Sonnengesang“ des Franz von Assisi zweimal angeführt (das erste Mal lehrt ein Franziskaner ihn Elisabeth, GW VI 416 f; das zweite Mal lehrt Elisabeth ihn die Ärmsten, GW VI, 442), außerdem finden wir in diesem Spiel kindliche Abzählreime und Lieder (GW VI, 441 f.) wieder. In „Jasons letzte Nacht“ (1952/1965) dagegen spielt Kaschnitz auf ein Seefahrerlied (GW VI, 72) an, während in „Unternehmen Arche Noah“ (1971), dessen Titel an sich schon eine offene Anspielung auf den alttestamentarischen Stoff ist,<sup>23</sup> die Textsorte der Reportage mehrere Male verwendet wird, und in „Einer von Tausenden. Oder: Der Denkkzettel“ (1987) die Zitate Hölderlins („Was aber bleibt, stiften die Dichter“; GW VI, 592) sowie der Psalme („Der Herr ist mein Hirte“ sowie „Ehe denn die Berge wurden“; ebd.) vorkommen. Biblisches zitiert darüber hinaus mehrere Male, ebenfalls mithilfe einer Ironie es in Frage stellend, das Hörspiel „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?“ (1961).

Neben den märchenhaften<sup>24</sup> (auch im Stück „Die Reise des Herrn Admet“, hier sich auf das Märchen „Hänsel und Gretel“ beziehend; GW VI, 309), religiösen (ebenfalls in „Der Zöllner Matthäus“ breit aufgefächert oder in „Das Spiel vom Kreuz“ führend), volkskundlichen (auch die italienische Folklore wie in „Hotel Paradiso“ reflektierend) und literarischen (die Anspielung auf griechisches Theater in „Der Zöllner Matthäus“), aber auch historischen („Gespräche im All“), zeitgeschichtlichen (hierin sticht insbesondere das Nachlassstück „Einer von Tausenden. Oder: Der Denkkzettel“ hervor) und landeskundlichen („Gespräche im All“ sowie „Einer von Tausenden“) Anspielungen, die alle auch in der Lyrik zu finden sind (märchenhaft: „Bräutigam Froschkönig“; religiös: „Tutzinger Gedichtkreis“, „Ahasver“, „Das alte Thema“ u. v. a. m.; volkskundlich: „Vorstadt“; literarisch: „Schluß“<sup>25</sup>; historisch „Cromagnon“; zeitgeschichtlich: „Hiroshima“, „Ich lebte“, „Zoon Politikon“; landeskundlich: „Ostia antica“, „Genazzano“) gibt es frappante Gemeinsamkeiten zwischen den Hörspielen der Kaschnitz und ihren Gedichten oft in motivischer Hinsicht. Das Motiv der offenen Augen beispielsweise, das zentral im Gedicht „Nur die Augen“ (1962) ist, besetzt schon in dem frühen „Totentanz“ eine exponierte Stelle (am Ende des Werks) und entwickelt sich darüber hinaus in den „Gesprächen im All“ (1967) zu einem mehrmals vari-

<sup>23</sup> Im Laufe der Handlung wird dann mit verschiedenen Konnotationen, welche die Gestalt Noahs im Hörer/Leser evoziert, mal humoristisch, mal ernst gespielt, so wenn sein Name bei einem der elitären Prüflinge die Assoziation eines „unanständigen Trinker[s]“ (GW VI, 558) weckt bzw. wenn ein anderer Prüfling gegen den Sinn des ganzen „Unternehmens Arche Noah“ auftritt, behauptend, Gott habe Noah versprochen, „daß eine zweite derartige Katastrophe niemals stattfinden werde.“ (GW VI, 559)

<sup>24</sup> Außerdem werden Märchen geschaffen wie beispielsweise in „Jasons letzte Nacht“ (GW VI, 78 ff.); eine erfundene Geschichte, legendenhaft orientiert, stellt dagegen Elisabeths Erzählung über Franz von Assisi in „Ein königliches Kind“ dar. (GW VI, 425)

<sup>25</sup> Auf Eichs Forderung aus seinen „Träumen“: „Seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt“ mit bitterem „Nur eine Handvoll Mensch im Getriebe.“ (GW V, 405) antwortend.

ierten Konversationspunkt zwischen den beiden Liebenden (s. GW VI, 479; 490 ff.): bis es sich, wiederum in der Lyrik, völlig verselbstständigt, zur Natur wird („Astauge im welligen Holz“; GW V, 455) und ein überzeitliches, überindividuelles „Urauge blicklos“ (ebd.) in dem späten Gedicht „Das Auge“ (1972) ergibt.

Ähnlichkeiten ließen sich auch zwischen dem Hörspielwerk und den autobiographischen Prosaaufzeichnungen finden, die – zusammen mit den eher essayistischen Betrachtungen „Engelsbrücke“ (1955) und dem quasi fiktiven Buch „Das Haus der Kindheit“ (1956) sowie der kunstvoll arrangierten „Beschreibung eines Dorfes“ (1966) – zwei Bände der Gesammelten Werke ausmachen.<sup>26</sup> So findet die Auffassung von einem gemeinsamen Ort für die Lebendigen und die Toten, wie sie bezeichnend das autobiographische Bekenntnisbuch „Wohin denn ich“ (1963) prägt, eine Fortsetzung und Weiterführung in den späteren „Gesprächen im All“ (1967); freilich hier viel skeptischer und auswegloser dargelegt. In „Wohin denn ich“ kann noch Kaschnitz, fünf Jahre nach dem Tod ihres Mannes (und dieselben fünf Jahre wird Carolin aus den „Gesprächen im All“ auf das Wiedersehen mit ihrem Mann im „All“ warten), gestehen:

Ich wünschte, ich könnte klarer ausdrücken, worin diese Stärkung [durch „deine geheimnisvolle Gegenwart“ verursacht, J. H.] bestand, man würde meinem seltsamen Zickzackweg (ins Leben hinein und aus dem Leben hinaus) dann besser folgen können, auch besser verstehen, warum ich dein Zimmer, diesen Ort des Friedens, so liebe und warum ich ihn dann auch wieder verlassen mußte, weil ich mir plötzlich in den Kopf setzte, dich an ganz anderem Orten zu suchen. Denn so viel war mir schon klargeworden, nämlich, daß ich dich noch immer suchte, auch wenn ich auszog, das Fürchten zu lernen, und wahrscheinlich würde ich es niemals ganz erlernen, weil du noch da warst, nicht auf der Erde, aber in der Welt, wie wir sie begreifen an weniger kurzsichtigen und schwerhörigen Tagen: als ein Ort der Lebendigen *und* den Toten, als ein Ort des Leidens und der wachsenden Gottesentfernung, da hilft kein Nachjagen, er ist immer schon um die Ecke, je größer das Universum wird, desto mehr Schlupfwinkel, was nützt da ein Stück Augenlid, in den Weltraum geschossen mit seinem Kranz von Wimpfern, die Raketen sind plumpe Fahrzeuge und holen ihn nicht ein; die Gedanken sind da immer noch leichter, wendiger und mit besseren Schwerkzeugen und Tastwerkzeugen ausgestattet, und auch diese erreichen ihn nicht. Ein Ort also des Alleinseins, aber des Niemals-Alleinseins auch.“ (GW II, 489)

Dieser optimistische Schluss ließe noch einige Gemeinsamkeiten mit dem frühen „Totentanz“ (1946) aufweisen, in den „Gesprächen im All“ wird alles viel dunkler gehandhabt, außerdem mit viel mehr Fragezeichen versehen. Trotzdem sind die Ähnlichkeiten aller drei Werke faszinierend, umso mehr, verbinden wir die beiden späteren Werke (d. h. „Wohin denn ich“ und „Gespräche im All“) mit der Autobiographie: den Berichten Luise Rinsers über Kaschnitz' Verlangen, nach ihrem Tod ihren Mann wieder zu finden, ihn zu „erreichen“...und ihrem tiefen Zweifel daran.<sup>27</sup> Ebenfalls über „Fegefeuer und Hölle“ unterhielten sich die bei-

<sup>26</sup> 2003 untersuchte diesen Teil des kaschnitzschen Werkes Petra Huber-Sauter in ihrer Dissertation „Das Ich in der autobiographischen Prosa von M. L. Kaschnitz“ eingehend.

<sup>27</sup> Vgl. Dagmar von Gersdorff: M. L. Kaschnitz. Eine Biographie, Insel Verlag Frankfurt a. M. und Leipzig, 1992, S. 247 f.

den Frauen nachweislich, wobei sich beides, Luise Rinser nach, „in die Momente des Sterbens [zusammendrängt]. Gott ist nicht der Richter, sondern in diesem Augenblick richtet jeder sich selbst.“<sup>28</sup> Dieser Vorstellung kommt interessanterweise das frühe Hörspiel „Jasons letzte Nacht“ (1952/1965) erstaunlich nah.

Es ist Kaschnitz schließlich nicht gelungen, ein Stück zu schreiben, das die Aufmerksamkeit des Publikums „einen ganzen Abend lang fesseln“ würde und das auf der Bühne aufführbar wäre: obwohl sie die Hoffnung darauf lange nicht aufgab und z. B. öffentlich damit argumentierte, dass auch Fontane, „als er die >Effie Briest<, sein schönstes Buch, schrieb, 78 Jahre alt [war].“<sup>29</sup> Offenbar rechnete sie dann den einmal als Drama, dafür aber gleich dreimal als Hörspiel ausgeformten „Totentanz“ (1946) eher der Hörspieldichtung zu, und noch 1965 beschwerte sie sich traurig, sie habe „zu viele Hörspiele geschrieben, ich habe mich daran gewöhnt, dass meine Personen nur gehört, nicht gesehen werden“ (GW VII, 780), was dem Einakterschreiben, wozu sie sich von der Palette der Dramenliteratur am meisten fähig sah, ziemlich in die Quere käme. Der Vergleich mit dem schönsten Buch Fontanes lässt spüren, welchen Stellenwert sie dem sehnsüchtig herbeigewünschten Bühnестück zumaß: es sollte das Schönste von allem sein, was sie je schrieb. Statt auf ein einziges hervorragendes Werk der dialogischen Dichtung konnte sie dann, Anfang der siebziger Jahre, als sie sich sowohl von den Hörspielen als auch von ihren Erzählungen als beiderseits vorwiegend fiktionaler Kunst abwandte und sich vor allem auf ihre mehr oder weniger autobiographischen, künstlerisch wenig verfremdeten Aufzeichnungen konzentrierte (eher öffentlicher Art in „Steht noch dahin“ von 1970, eher privater Art in „Orte“ von 1973), auf ganze 20 fertige Hörspieltexte und mehr als 70 auf dieser Grundlage gesendeten Aufführungen in verschiedenen Rundfunkanstalten Deutschlands zurückblicken. Ihre jeweilige Dauer ergab zwar keineswegs einen ganzen Abend – neben dem nur 20-minütigen, doch hervorragenden Hörspiel „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?“ verfasste Kaschnitz zwei beinahe 30-minütige Hörstücke („Schneesmelze“ und „Ferngespräche“), drei rund 40-minütige Hörspiele („Die fremde Stimme“, „Was sind denn 7 Jahre“ und „Der Hund“), die meisten ihrer Hörspiele dauerten jedoch die optimalen, von der Rundfunktheorie anempfohlenen 50–60 Minuten.

In dieser zeitlichen Begrenzung ist es der Kaschnitz, hofft man sagen zu dürfen, durchaus gelungen, den Hörer/Leser zu fesseln, das Gegenteil lässt sich wohl von keinem der Hörspiele, seien sie nun gesendet oder als Texte präsent, aufrichtigen Herzens behaupten. Natürlich gibt es da Qualitätsunterschiede, ähnlich, wie man sie unter den kaschnitzschen Gedichten, Erzählungen und Aufzeichnungen feststellen kann. „Die fremde Stimme“ (1952) beispielsweise, vergleicht man ihren Text mit der rigorosen Erzählung „Undine geht“ (1961) der Bachmann, die ebenfalls die Geschlechterbeziehungen thematisiert und verallgemeinert, erweist sich als zu seicht, selbstgefällig, belehrend und äußerst wenig kritisch; sie poe-

<sup>28</sup> Nach Kaschnitz' Notizen zitiert in: Gersdorff, Anm. 27, S. 304.

<sup>29</sup> Beides im Werkstattgespräch mit Horst Bienek, 1961, GW VII, 755.

tisiert nur den keineswegs erfreulichen patriarchalischen Status quo der Mann-Frau-Beziehungen beträchtlich und verschleiert damit die wahren, zu lösenden oder wenigstens auszusprechenden Probleme. Manche Hörspiele erweisen sich darüber hinaus nur wegen ihres italienischen Kolorits von Interesse, so „Der Hochzeitsgast“ (1955) oder „Hotel Paradiso“ (1957), worin nur ziemlich plakativ mit Schicksalhafterm und Exotischen gearbeitet wird. Dagegen besticht das ebenfalls in den 50er Jahren entstandene, sich ebenfalls vorwiegend in Italien abspielende Hörspiel „Die Kinder der Elisa Rocca“ (1955), an das kaschnitzsche Gedicht „Die Kinder dieser Welt“ (1952) nicht nur im Titel anspielend, durch sein scharfes öffentliches, die sozialen Einrichtungen der Nachkriegszeit in Frage stellendes Engagement.

Als Tendenz lässt sich wohl allen kaschnitzschen Hörspielen nachweisen, das sie, wie Kaschnitz selbst es ihren „traurigen Gedichte[n] und pessimistischen Geschichten“ zuschrieb,<sup>30</sup> „das Schreckliche“ zu „bannen“ bemüht sind,<sup>31</sup> das sie das Negative mit dem heißen Wunsch, es möge in der Welt besser, friedlicher zugehen, nachzeichnen, adornsche „Gegenbilder also jenes Wahren, Guten und Schönen [schaffen], das einmal als Wahlspruch den Giebel der alten Frankfurter Oper zierte“.<sup>32</sup> Diese Gegenbilder zu beschwören gelingt es m. E. Kaschnitz dort am meisten, wo sie auf eine lange Überlieferung zurückgreifen kann, dessen Bestandteile und Bündel sie kunstvoll ineinander verwebt, oft zu einem überraschenden, moralisch neuartig profilierten Ende. Bei diesen Stücken, die man zu dem Besten zählen kann, was Kaschnitz je an Hörspielen schrieb und die im Rahmen des gesamten deutschen Hörspielschaffens gewiss hervorstechen, ist es äußerst wichtig, die Tradition zu kennen, um die „Text-Archäologie“<sup>33</sup> überhaupt betreiben zu können, um die Intertextualität festzustellen und dadurch den oft breit aufgefächerten Sinn. Das gilt für das Anfangswerk „Jasons letzte Nacht“, dessen Virtuosität Alan Corkhill rühmt,<sup>34</sup> genauso wie für das nach der Pause durch die Trauer über den Tod von Guido von Kaschnitz-Weinberg entstandene Hörspiel „Die Reise des Herrn Admet“, das aus Admet erst einen wirklichen Helden macht. Ähnliches lässt sich im Spiel „Unternehmen Arche Noah“ feststellen, worin wiederum die biblische Überlieferung eine Herausforderung darstellt. Immer ist dabei die aufklärerische Bemühung Kaschnitz' sichtbar, „aus alten Stoffen moderne Stücke zu machen“ (GW VII, 754), und nicht nur was ihre Handlungszeit angeht: sie auch dem nicht literarisch, mythologisch, historisch oder religiös interessierten Zeitgenossen zugänglich zu machen. Um ihre moralische Botschaft zu verstehen, ist es dann nicht unbedingt nötig, das Vergangene zu kennen und zu

30 Und zwar bilanzierend in „Orte“ von 1973; GW III, 434.

31 Ebd.

32 M. L. Kaschnitz, zitiert in: Dagmar von Gersdorff, Anm. 27, S. 298.

33 Katalin Horn: Überlieferte Motive und lyrische Kommunikation. Zitat und Anspielung bei M. L. Kaschnitz, in: Neue Zürcher Zeitung vom Samstag, 17.12. 1994, Nr. 295, S. 66.

34 Alan Corkhill: Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: die Synoptik von M. L. Kaschnitz' dichterischer Welt. In: The German Quarterly 56, May 1983, No. 3, S. 390.

erkennen; zu Kaschnitz' Kunst gehört es auch lobenswerterweise, dass sie all diese weit verzweigten Stoffe so souverän auszuformen fähig ist, dass dem Uninformierten gar nicht auffällt, uninformatiert zu sein. Die eine, oft eben ethische Ebene ist immer auch dem totalen Anfänger auf dem Feld der Literatur verständlich.

Ein wenig problematisch können eher die auf Autobiographischem basierenden Stücke der Kaschnitz ausfallen, worin privaten Anspielungen ein breiter Raum gewidmet ist, was ihr Verständnis für jenen Hörer/Leser wesentlich erschwert, der über das Leben der Autorin oder ganz allgemein über das 20. Jahrhundert zu wenig weiß. Auch hier gilt es zwar, dass die Kenntnis autobiographischer Details (denn es handelt sich meistens eher nur um Details, die allerdings schwerwiegend sein können) für die Aufnahme des Stückes nicht unbedingt notwendig ist; doch lohnt es sich andererseits ziemlich häufig, sich in dieser Hinsicht zu informieren. Vor allem die zwei Bände der autobiographischen Schriften der Dichterin erweisen sich dabei, neben der Sekundärliteratur, als besonders hilfreich, verfügen sie doch neben dem lebensgeschichtlichen Hintergrund oft über eine erstaunliche literarische Qualität, die wieder mit dem jeweiligen Stück korrespondieren kann. So kann beispielsweise das manchmal schwer verständliche Hörspiel „Gespräche im All“ u. a. als Inspiration dazu dienen, die privaten Aufzeichnungen der Kaschnitz (als „Autobiographische Prosa“ sieben Einzelwerke umfassend) zu lesen und sich über das Leben von Marie Luise Kaschnitz, einer bestimmt faszinierenden Schriftstellerin, nach und nach aufzuklären.

Am Ende ihres Lebens musste zwar Kaschnitz bekennen, ihrer alten „Unschuld“, d. h. ihres Glaubens an die läuternde Kraft des Wortes und des menschlichen Geistes, verlustig zu sein.<sup>35</sup>

Sie ironisiert stark die Prämisse, „die Kunst ist ewig, die Kunst kann nicht untergehen, so haben wir es gelernt“, und setzt fort: „Wir haben aber noch manches andere gelernt, zum Beispiel, daß der Mensch gut ist und der liebe Gott auf ihn aufpaßt und daß der Soldat ein Soldat und der Zivilist ein Zivilist ist, lauter Anschauungen, die wir im Ernst nicht mehr vertreten können, und das Schöne stirbt uns unter der schreibenden Hand.“ (GW III, 573) Sie thematisiert dadurch die tiefste schöpferische Skepsis, rekapituliert damit aber auch eine Erkenntnis der „Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben“ von 1963/4: „Es sieht schlimm aus in der Welt“ (GW VII, 340). Es gehört zu den typischsten Bemühungen der Kaschnitz, bei dieser Konstatierung nicht stehen zu bleiben, und gerade in den krisenhaften Zeiten ihr „Amt“ zu dichten gewissenhaft auszuüben und auch nach Außen hin zu vertreten.<sup>36</sup> So dass sie dem „Es sieht schlimm aus in der Welt“ auch in Hinsicht auf ihre vielen Hörspiele, die, wie wir wohl erkannt haben, eben nicht als „uneheliche Kinder“<sup>37</sup> neben ihren „eigenen Kindern“, den Gedichten, Geschichten und Aufzeichnungen, auftreten müssen, doch noch hin-

<sup>35</sup> Vgl. den Abschnitt „HERAUSGEFALLEN aus der Unschuld“ der „Orte“ (1973); GW III, 573.

<sup>36</sup> Vgl. den Aufsatz „Das Amt des Dichters“ von 1952 (GW VII, 632–637).

<sup>37</sup> GW VII, 683.

zufügen kann: „Aber wie es aussehen würde ohne die jahrtausendelangen Anstrengungen der Schreibenden, wissen wir nicht.“<sup>38</sup> Es scheint trotz der späten, grundsätzlichen kaschnitzschen Skepsis sehr wahrscheinlich zu sein, dass auch Kaschnitz' Hörspiele, durchaus gleichrangig ihrem weiteren Werk, schließlich „eine aufmerksamere und nachdenklichere“,<sup>39</sup> und daher bessere Welt ergeben. Dazu wäre es allerdings nötig, sie nun der Vergessenheit zu entreißen, sie im Rundfunk wieder aufzuführen, sie neu aufzulegen. Der vorliegende Artikel und meine Dissertation, denen ich später gerne Übersetzungen der wichtigsten Hörspiele der Kaschnitz ins Tschechische gesellen würde, möchten dafür ein erster Schritt sein.

---

<sup>38</sup> GW VII, 340.

<sup>39</sup> GW VII, 339 f.

